

# RESEÑAS

NAVAS RUIZ, RICARDO, *Literatura y compromiso: Ensayos sobre la novela política hispanoamericana*. (São Paulo: Instituto de Cultura Hispánica de São Paulo, [Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras], s. f.)

El profesor Navas Ruiz, partiendo de la convicción de que el signo de la literatura hispanoamericana es el político, explora en *Literatura y compromiso*, según lo señala en el subtítulo, el aspecto político de un tipo y de un grupo de novelas hispanoamericanas que desde los primeros tiempos de la Independencia hasta nuestros días se basan principalmente en el tratamiento de la realidad ambiente. Libro de poco más de cien páginas, no pretende hacer un recorrido panorámico o histórico de la evolución de esta tendencia durante todo un siglo, ni es compendio de sus rasgos principales. Se propone el profesor Navas Ruiz más bien destacar una imagen clara y representativa de la novela política mediante el análisis y la comparación de tres novelas prototipos de tal tendencia: *Amalia* del argentino José Mármol, *Tirano Banderas* del español Valle Inclán, sobre un tema generalmente americano, y *El Señor Presidente* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Así recorre las etapas que cubren las épocas romántica, finisecular y contemporánea, con una novela representativa y cumbre de cada época en su género. Navas Ruiz nos informa que sus estudios son conferencias dictadas en la Universidad de São Paulo en 1961; y en verdad se advierte el carácter pedagógico de cada una de sus exposiciones, un deseo de convencer e instruir a sus alumnos.

Su libro revela un estudio cuidadoso y completo, y un esfuerzo por podar sus conclusiones y su exposición de toda escoria retórica para presentar al lector general, así como al alumno y al erudito, lo esencial de su tema. En su mayor parte las conclusiones del profesor Navas Ruiz me parecen logradas, aunque debo hacer alguna salvedad que precisaré en su debido lugar. Navas Ruiz hace el examen de cada novela según el criterio tradicional del dualismo fondo y forma: lo auténtico del contenido y la perfección formal y estética, o más bien, el grado de perfección con que Mármol, Valle Inclán y Asturias logran fundir las dos exigencias en una novela que pretende retratar una dictadura americana.

Nuestro crítico adopta como lema las siguientes palabras del político peruano Raúl Haya de la Torre: "El arte debe estar al servicio de una causa y de una política, mientras haya una injusticia que reparar." De acuerdo con esta actitud frente a su tema, es lógico que critique en los modernistas lo que él considera

una fuga de la realidad americana, que no encuentre en este gran movimiento literario más que una aportación meramente formalista, con evidente menosprecio de su real contribución. Bien que con razón se condenan algunas de las producciones de *Azul* y de *Prosas profanas* y las de toda la descendencia de imitadores de Darío por el excesivo "galicismo mental" con que Juan Valera caracterizó la imitación a veces superficial de Víctor Hugo, Verlaine, Mallarmé y de otros simbolistas y parnasianos; pero lo más y mejor de la obra de los modernistas vale por la renovación que efectuó en el lenguaje, y aun en la temática, de los románticos y postrománticos rezagados de España e Hispanoamérica. Y si es verdad que algunos modernistas se apartaron de las realidades políticas de su época, como observa Navas Ruiz y como en especial hace notar don Manuel Pedro González respecto de los escritores de la dictadura de Porfirio Díaz en México (*Trayectoria de la novela en México* [México: Ediciones Botas, 1951], pp. 50-56), no se ha de negar por eso la gran contribución que en el orden estético significó el modernismo. Aunque Navas Ruiz apunte más bien a una definición que a una crítica, por lo menos en lo que se refiere a la actitud de esta época, la confusión entre finalidad política y la valoración estética aparece obvia en pasajes como el que transcribimos:

Aparece, pues, el modernismo como un falseamiento [sic] del carácter de la literatura hispanoamericana hecha de actitudes combativas. Quiero dejar claro que no todos los escritores de aquella época adhirieron al movimiento. Si la actitud política no desapareció totalmente, se hizo superficial y vacía como en el caso del propio Rubén Darío. En este proceso de encuentro consigo mismo que América llevaba, el modernismo representaba un retroceso de quince años: de ahí su poca penetración en la literatura y su efímera duración, a pesar de la perdurabilidad de ciertas conquistas formales. (p. 29)

En las últimas palabras se cifra la contradicción: es "la perdurabilidad de ciertas conquistas formales," más duraderas y significativas de lo que quiere admitir el profesor Navas Ruiz, lo que le da mayor importancia al modernismo. Sus procedimientos han abierto las puertas a las novedades que posteriormente, hasta nuestros días, han venido asimilando los escritores iberoamericanos para dar mayor originalidad y valor estético a sus obras políticas y realistas, como en el mismo Asturias lo son las técnicas de vanguardia empleadas en *El Señor Presidente*.

Por otra parte, en sus penetrantes y sagaces estudios Navas Ruiz logra echar nueva luz sobre el aspecto político de la ficción realista americana, gracias al hondo análisis comparativo que hace de las tres novelas, aplicando los principios gemelos del contenido político y de la forma. Concluye que la novela de Mármol sobre la sangrienta dictadura de Rosas (1829-1852) —así como el libro más bien biográfico, histórico y geográfico de Sarmiento sobre el caudillo *Facundo*— adolece de la pasión y del descuido de la forma originados en la demasiada inmediatez de las escenas descritas. Estas deficiencias no le restan valor de "novela documento", con un realismo a veces tremendista o esperpéntico, según el crítico, a pesar de su trama romántica y algo melodramática puesta en desajuste con estos

elementos tan contrastantes. Dictamina que, al revés, la obra de Valle Inclán sobre el ficticio *Tirano Banderas*, está más lograda formalmente, pero que tiene una gran falta de verdadero contenido americano, y esto ocurre porque Valle Inclán escoge tan sólo los elementos delumbradores de la realidad americana, frutos de sus viajes bastante breves y de algunas lecturas, sobre todo la de la novela de su compañero de generación Ciro Bayo, *Los marañones*, perfilando en el tirano al temible conquistador Lope de Aguirre, también retratado en *El camino de El Dorado* de Arturo Uslar Pietri. ¿Por qué ha escogido Nava Ruiz una novela española y no otra hispanoamericana para demostrar el triunfo de la forma sobre la materia? Pues sin duda porque representa el punto de vista del forastero, aunque forastero simpático y de la madre patria, que no ha experimentado la realidad de la dictadura americana, pues de haberla experimentado no hubiera podido tratarla literariamente sin que se entremetiera de algún modo importante la realidad. Sólo en la novela más contemporánea de Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, ve el crítico estos dos elementos fundamentales en justo equilibrio. Asturias ha experimentado de cerca, como Mármol, los sufrimientos ocasionados por el dictador de su país—en este caso, el guatemalteco Estrada Cabrera—, y escribe con profundo sentimiento de indignación. Pero a la vez rehuye la improvisación de Mármol para moldear esta materia y esta emoción en una verdadera obra de arte ¿quizá porque escribe en época más alejada de los hechos que Mármol y Sarmiento, en relativa tranquilidad? En un apéndice penetrante, hace Navas Ruiz un análisis de los procedimientos técnicos más modernos empleados por Asturias para representar varios aspectos del tiempo: el tiempo eternizado, inlocalizable y suspenso, el retorno al pasado, y tiempo y movimiento. De veras prueba su tesis con citas apropiadas para mostrar un arte que al ponerse al servicio de la política o de la justicia de las masas no se deforma ni se prosituye, como en la dictadura cuando obedece a la propaganda oficial.

Incluye también en su libro un cotejo entre *Amalia* y *Facundo* para demostrar ciertos puntos de contacto, que sugieren que Mármol hubo de conocer la obra de Sarmiento, aunque éste se desterró en Chile y aquél en el Uruguay. Esta aseveración no ha de extrañarle al estudiante de la literatura argentina, pues los dos, con Alberdi, Echeverría, Mitre y otros, en la Asociación de Mayo y la Asociación de Estudios Históricos y Sociales, mantuvieron un contacto íntimo antes y después de la dictadura.

En suma, el tema cuyo estudio ha emprendido Navas Ruiz se presta fácilmente para una denuncia de la intromisión de la política en el arte por los puristas de la torre de marfil, y asimismo para una defensa partidaria de la necesidad de servir fines políticos y sociales en el arte, actitudes las dos que cargan el peligro de producir un estudio superficial propagandista. El profesor Navas Ruiz, aunque se inclina visiblemente hacia el arte que se preocupa de la vida política, logra sin embargo un estudio valioso por la visión penetrante de los variados méritos literarios y documentales de las tres novelas y el análisis objetivo pero simpatizador en cada caso. *Literatura y compromiso* es, sin duda, a despecho de su petición de principios, un aporte significativo a la crítica de la literatura iberoamericana.

LOUIS C. BOURGEOIS

University of Pittsburgh

FRANK DAUSTER, *Ensayos sobre poesía mexicana: asedio a los "Contemporáneos."* (México: Ediciones de Andrea [Colección Studium 41], 1963).

Aunque considerado como uno de los grupos más importantes de habla española del siglo actual, el conjunto de los "Contemporáneos" de México nunca ha sido bien estudiado o entendido. Se ha clasificado a los poetas de este grupo como "vanguardistas" extremados, haciendo resaltar su cosmopolitismo, su supuesta falta de interés en los problemas humanos, y su supuesta falta de características mexicanas. Tal actitud ante su obra ha sido difundida sobre todo por compatriotas partidarios de una literatura orientada hacia valores sociales y políticos, que rara vez se preocupaban de examinar la obra de los "Contemporáneos" con cuidado.

Ahora el profesor Dauster nos ofrece un estudio cuidadoso que no sólo destaca las características principales de cada uno de los poetas del grupo, sino que también nos lleva a una visión de conjunto mucho más profunda y acertada que otras anteriores. Dauster abre su libro con un capítulo general sobre el grupo, en el que indica la conciencia artística de los "Contemporáneos", su interés en la nueva literatura europea, su anhelo universalizador. Al mismo tiempo señala muy acertadamente que estos autores, especialmente después de los primeros años de su labor poética, se preocupan de problemas humanos. Y aunque esquivan un localismo superficial, muestran, según Dauster, rasgos más profundamente mexicanos: el recato, el desarraigo, la soledad. Dauster indica, en suma, que el carácter formalista y universal de esta poesía en ninguna manera revela falta de valores humanos y particulares.

Los otros nueve capítulos del libro constituyen estudios particulares de la obra de nueve poetas distintos. En cada caso, Dauster nos ofrece un examen detallado de los temas y de las actitudes fundamentales de cada poeta, documentando su visión con citas bien escogidas de prosa y de verso, y añadiendo observaciones críticas muy certeras. Al estudiar la poesía de Xavier Villaurrutia, muestra cómo éste nunca emplea recursos técnicos y alusiones como parte de un mero ejercicio verbal, sino más bien como medios de enfrentarse con el tema central de la muerte. Como resultado, el cosmopolitismo de Villaurrutia de ninguna manera impide una visión muy mexicana, hispánica y humana de la muerte. Y en su capítulo sobre la obra de José Gorostiza, después de suministrar un utilísimo esquema temático de *Muerte sin fin*, señala Dauster que este poema es "reflejo de la angustia del hombre culto" a la par que "espejo de una actitud fundamental de su pueblo." (p. 43.)

En la misma vena, Dauster muestra que las imágenes de Carlos Pellicer llevan a una visión concreta de un mundo en que el hombre se compenetra con la naturaleza, y no representan un paisajismo estéril. Luego indica cómo la obra de Elías Nandino constituye un esfuerzo por interpretar con exactitud los problemas básicos de la vida; cómo la poesía irónica de Salvador Novo configura, con amargura pero sin falsa retórica, su visión de los horrores de la vida; cómo los versos de Jaime Torres Bodet se esmeran en mostrarnos la unicidad del hombre, su dignidad y su necesidad de convivir con otros de su especie; y cómo la obra alusiva y simbólica de Gilberto Owen da universalidad a una manera dolorida de contemplar el mundo. Al leer todos estos capítulos no podemos dejar de sentir

que los recursos técnicos y verbales de estos poetas siempre van dirigidos a configurar y presentar valores humanos y universales.

Los dos capítulos restantes del libro tratan de Jorge Cuesta y Bernardo Ortiz de Montellano, mostrando el carácter onírico de la obra de éste y el conceptismo intelectual de la de aquél.

La mayor parte del libro se dedica a aclarar los temas de los poetas estudiados; Dauster logra muy bien su propósito, y nos ayuda a obtener una impresión bien clara de las características esenciales de la obra de cada poeta y del grupo en general. Pero el libro contiene, además, algunas páginas de detallado estudio estilístico que nos revelan el agudo sentido crítico del doctor Dauster, a la vez que nos explican aspectos importantes de la obra de algunos poetas. Nos parecen particularmente valiosos el comentario sobre el uso que hace Villaurrutia del endecasílabo y las observaciones sobre la técnica de Ortiz de Montellano y de Nandino.

Tomando en cuenta su aguda interpretación de la obra de los "Contemporáneos," así como su excelente y original cuadro de conjunto, el libro de Frank Dauster constituye un obra indispensable para quien quiera conocer la poesía hispánica moderna.

ANDREW P. DEBICKI

Grinnell College, Iowa

ANGEL HÉCTOR AZEVES, *La elaboración literaria del "Martín Fierro"* (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Edición del Departamento de Letras [Monografías y Tesis, IV]. Buenos Aires: Imprenta López, 1961).

Angel Héctor Azeves, hombre de letras e investigador infatigable, no sólo completó su aprendizaje literario en la Facultad de Humanidades de la Plata, sino que, becado a Francia, realizó intensas investigaciones al lado de Marcel Bataillon, y durante veinte años ha dedicado parte de sus mejores esfuerzos al estudio del *Martín Fierro*.

Su curiosidad transitó las rutas que señala el poema, buscó antecedentes en importantes bibliotecas y en perdidos estantes de libros rara vez removidos en estancias del interior del país. Analizó documentos de Hernández, muchas veces mencionados, otras inéditos, y obtuvo la referencia oral de los descendientes, de sus amigos, en fin de gente que simplemente lo trató.

Toda esa pasión por la obra, todo ese interés, fue adquiriendo forma, primero en anotaciones, más tarde en artículos, luego en estudios que tomaron envergadura de ensayos.

Así aparecieron "El tío Lucas y el Viejo Viscacha" en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 1942; luego, dos folletos con el título genérico de "Contribución al Estudio del Martín Fierro"; el primero: "El moreno de la payada", 1949; el segundo: "El gaucho Picardía", 1951; "El Viejo Viscacha de

Martín Fierro y la tradición picaresca", en la *Revue de Littérature Comparée*, 1956; "El tema del regreso del héroe en la Vuelta de Martín Fierro", 1957; "Ascendencia romántica de los poemas gauchescos", 1958; "Poesía folklórica y poesía gauchesca", 1959; "Erratas y variantes. Anotaciones del texto de Martín Fierro", 1959; "El diálogo en la poesía gauchesca", 1959; "El cielito militante", 1960; estas últimas aportaciones, en la *Revista de Educación* de la Provincia de Buenos Aires, amén de otros textos diseminados en revistas nacionales y extranjeras. Intensa tarea a la que habría que agregar numerosas conferencias y cursos en entidades oficiales y privadas, en diversos puntos del país y también del extranjero, todos referidos al *Martín Fierro*.

Por ello, y no sin razón, se ha aludido reiteradamente a Azeves como a un especialista en *Martín Fierro*. Calificativo honroso aun cuando puede señalarse que limita a este escritor, que también tiene otras preocupaciones literarias y otros méritos bien ganados.

La elaboración literaria del *Martín Fierro* no es, como podría creerse, después de lo expuesto, una suma de esas numerosas experiencias y comprobaciones, sino, más bien, una selección de puntos importantes, controvertidos en algunos casos, poco estudiados en otros, siempre determinantes de características esenciales con el propósito de iluminar al lector en la exacta interpretación del poema, sin cercenarlo ni añadirle fantasías que no hacen a la sobria grandeza de la obra, tratando de desbrozar los elementos que componen complejamente ese todo que, cuanto más logrado, más semeja una unidad indivisible.

Azeves se ocupa en esclarecer las conexiones de la obra de Hernández con la de otros escritores, discriminando las corrientes literarias que confluyen a su compleja elaboración. El propósito de este análisis está reflejado en las tres partes que comprende el volumen: "Vínculos y resonancias", "Descenso al poema" y "Acotaciones".

"A veces un pasaje del *Martín Fierro* se aclara cuando se conoce el antecedente folklórico que seguramente Hernández no olvidaba"—afirma el autor en la primera parte de su análisis al estudiar el influjo de las diversas corrientes literarias que, según la tesis de Azeves, concurren en el poema y se fusionan mediante peculiares desviaciones. De este modo, pasa revista a fuentes de temas, comparaciones, refranes, imágenes, giros y vocablos y los coteja con los de sus antecesores Hidalgo, Ascasubi, del Campo y Antonio D. Lussich. *Vinculación con el romanticismo*. "En 1873 un crítico dijo de *Martín Fierro* que era primo hermano de *Celilar*"—nombre este último de un poema gauchi-romántico de Magariño Cervantes. Opina el crítico que Hernández legitimaba el parentesco para señalar luego procedimientos, temas, vocabulario propios del romanticismo, que se encuentran en el poema gauchesco.

Ya en 1942, como hemos consignado, el autor de este libro había publicado, en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, un detenido estudio comparativo del tío Lucas de Espronceda y el Viejo Viscacha; retomando aquellos análisis, amplía su estudio de este aspecto del poema hernandiano. *La picaresca*: Es interesante destacar en este capítulo algunas características de la narrativa picaresca que—aunque a veces no exclusivas de dicho género—se hallan en el *Martín Fierro*. Se destacan, luego, algunas coincidencias entre el poema y tópicos y expresiones de *Rinconete y Cortadillo*, *Guzmán de Alfarache*, y *La desordenada*

*codicia de los bienes ajenos*. "Podrían aun—dice Azeves—señalarse correspondencias con otras obras de la picaresca, pero es evidente que ninguna de ellas tiene tantas vinculaciones de voces, modismos, giros y temas con nuestro poema como *El Periquillo Sarniento*, del mexicano Fernández de Lizardi".

En apretada síntesis termina este capítulo destacando las características que permiten considerar al gaucho Picardía como un cabal pícaro literario y se demuestra que inicialmente el relato de las aventuras de este personaje terminaba en el canto XXVI.

Otros aspectos del influjo de la picaresca en el poema, van a señalarse en el capítulo de la obra: "El viejo Viscacha y la tradición picaresca", al lanzar una nueva filiación literaria del viejo Viscacha, colocándolo junto a los amos de la picaresca, contra la opinión de los críticos anteriores del poema, que lo asimilaban al pícaro.

*La epopeya*: "Como la *Odisea*, Como la *Eneida*, el *Martín Fierro* comienza *in medias res*", afirma Azeves en la primera línea del capítulo que dedica a las reminiscencias homéricas.

Después de citar los principales autores que reconocieron elementos épicos en el poema de Hernández—Unamuno, Lugones, Rojas, Holmes—, Azeves recuerda la encuesta de *Nosotros* y la opinión de Calixto Oyuela, contraria a la estimación épica del *Martín Fierro*. Retoma así un pensamiento expresado en otro capítulo del libro, donde dice: "Creo oportuno insistir en que el *Martín Fierro* deriva fundamentalmente de los poemas narrativos románticos y que en ellos hay que pensar cuando se quiere calificar el poema".

Algunos pasajes de ascendencia homérica pueden señalarse en *Martín Fierro* y el autor pasa revista a esa correspondencia con la *Odisea*, en especial. Al aludir al carácter tal vez casual de estas resonancias, dice: "Lisonjera lectura del *Martín Fierro*, ésta que nos va regalando sus hondos y misteriosos vínculos con la poesía homérica".

*El estoicismo*: En este breve capítulo se señala, posiblemente por primera vez en la crítica hernandista, la correspondencia de pensamientos de Séneca y su formulación en versos del poema. Algunas confrontaciones con pensamientos extraídos del *Libro de Oro de Séneca* o sea sus aforismos morales, son sorprendentes; basten tres ejemplos de los varios que da Azeves:

*Séneca*

Menos teme los peligros el que  
más veces los venció.

Muy pocos aciertan antes de errar.

No sabe tornar a su dueño la  
vergüenza que se fue.

*Hernández*

Menos los peligros teme  
Quien más veces los venció.

Nadie acierta antes de errar.

Si la vergüenza se pierde  
Jamás se vuelve a encontrar.

Fermín Chávez, el feliz poeta y ducho estudioso de la literatura vernácula, al hacer la crítica del libro de Azeves en un extenso artículo, dice a propósito de este capítulo: "Azeves realiza aquí un trabajo de alto valor crítico en lo que concierne a los escritos de Séneca como fuente de creación hernandina. Los textos paralelos que aporta son terminantes en cuanto a evidenciar que lo dicho por el propio Hernández en sus *Cuatro palabras de conversación con los lectores* (texto en que alude explícitamente al filósofo latino) no era pura teoría o postura culterana para impresionar a ciertos contemporáneos exquisitos. Todo esto tiene mucha importancia, si tenemos en cuenta que algún ilustre ensayista argentino nos presenta a Hernández "insensible a las formas superiores de la cultura" y que ha añadido también: "Mencionar junto al suyo los nombres de Confucio, Sócrates, Platón, Aristóteles y Séneca, aunque él los invoque, es ridiculizarlo". (Martínez Estrada).

*El relato histórico:* Azeves agrega en su obra, a los antecedentes señalados por otros críticos de algunos aspectos del *Martín Fierro* en *Una excursión a los indios ranqueles* y en la obra de Alvaro Barros, otros extraídos de *Sobre la guerra de los indios*, del que es autor el coronel Manuel A. Pueyrredón, hermano de la madre de Hernández, para finalizar este capítulo con la aguda conjetura de que "probablemente el poema deba a la transmisión oral de las experiencias del coronel Pueyrredón mucho más que a los mencionados escritos históricos".

*Descenso al poema:* Cinco capítulos componen la segunda parte de la obra, titulada "Descenso al poema". Roberto F. Giusti ha calificado de "deslumbradora sorpresa" la concepción de que el Moreno de la Payada es una alusión a Ascasubi, tesis que es sostenida con abundante argumentación, en el primer capítulo, cuyo título ya va anticipando este "descubrimiento" de Azeves, al denominarlo: "La sombra de Aniceto el Gallo en el Moreno de la Payada". Además, cabe señalar que el rigor metodológico de la demostración interesa en sí, independientemente de la verdad de la tesis sostenida.

En capítulos siguientes, estudia el autor el uso dado por Hernández a procedimientos de larga tradición literaria, como la "Intencionada reminiscencia", y la fórmula de los libros de caballería por medio de la cual se destaca la magnitud del riesgo afrontado por el héroe. Finalmente, al proponer como denominación para la estrofa hernandina la de copla hernandina, se sostiene por primera vez —creemos— que Hernández, y no Lussich, fue su creador.

La última parte del libro, "Acotaciones", está formada por veinte notas que aclaran pasajes oscuros o controvertidos, las que con frecuencia corroboran la relación del *Martín Fierro* con alguno de los géneros y corrientes cuya influencia fue antes aludida —la épica, la picaresca a través de la jerga de tahures— o extraen del conocimiento de la vida campesina coetánea y del habla rural su fundamentación, tendiente, en algunos casos, a restaurar un texto corrompido por erratas. Fundamentan estas acotaciones, testimonios literarios y filológicos, propo-



niendo interpretaciones concretas acerca de discutidos pasajes de la obra de Hernández.

La lectura de *La elaboración literaria del Martín Fierro* nos ha proporcionado justamente ese punto de vista firme y preciso, en donde se valora la grandeza de la obra sin interpretarla con deformaciones que la afean, la vuelven chabacana y, en fin, la empobrecen. Azeves, crítico, otorga con ella una muestra de su capacidad, como ya lo ha hecho no sólo en este tema, sino también al tratar la poesía de Rubén Darío, la de Antonio Machado, y en prosa la obra de Rodó, la de Valle Inclán, y tantos otros.

Presidente del Centro de Estudiantes Argentinos residentes en la Ciudad Universitaria de París, vuelto a su país creó en 1958, con el auspicio de la Facultad de Humanidades, el Centro de Estudios de Estilística Literaria. En una nota sobre "La literatura nacional en la enseñanza universitaria" dice: "La comunicación honda y directa, en las aulas universitarias, con las mejores producciones de nuestra literatura debe proporcionar al estudiante, además de la técnica analítico-literaria que le permitirá interpretar y juzgar el texto literario, una lúcida y a la vez cordial comprensión del proceso creador en el cual no se descuide el influjo del temperamento y experiencia vital del escritor, de su formación cultural, de la geografía patria en que nació determinada obra". Valga esta sola cita para ubicar un poco más, si fuera posible, la figura de Azeves, en este "afinar la sensibilidad y el entendimiento, fortalecer la humana comprensión"—como dice más adelante, que "son, por otra parte, objetivos en modo alguno ajenos al catedrático de literatura argentina".

Esperemos, en fin, para no abandonar el tema de *Martín Fierro*, que nuevas instancias lo lleven a recapitular todas sus exposiciones sobre este libro y no sólo dé parte de sus hallazgos críticos, sino una amplia y exhaustiva edición comentada del poema.

*Centro de Estudios de Estilística Literaria,  
La Plata, Argentina.*

ALEJANDRO DENIS-KRAUSE

JAIME PERALTA. *Cuentistas chilenos de la generación de 1950* (Publicaciones del Instituto Iberoamericano de Gotemburgo, Suecia. Madrid: Insula, 1963).

La aparición y gestación de la llamada "Generación de 1950" es uno de los hechos más notables de la joven literatura chilena. Significó ella, por un lado, una revalorización de nuestras letras, y, por otro, una llamada de atención sobre lo que se estaba haciendo. Foros, polémicas, artículos violentos en diarios y revistas, tanto para defenderla como para atacarla, testimonian claramente tal actitud. Entendidos y no entendidos en literatura se enteraron de la aparición y de las líneas directrices de este joven grupo. Dos colecciones de cuentos son hitos importantes en su formación: *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) y *Cuentos de la generación del 50* (1959). Su autor es Enrique Lafoucarde, reconocido como el líder de la promoción del 50, tanto en lo que se refiere a creador estético como en cuanto a su labor de divulgación.

La Generación del 50 intentó eliminar el localismo de nuestros escritores. Estimó que no debía haber subordinación regional y propuso como norma estética fundamental el universalismo. Hijos directos del existencialismo francés (tanto de la corriente atea como de la cristiana) su interés primordial fue el hombre, el hombre integral, con sus problemas y angustias, su desesperación y su esperanza. En último término, el hombre inmerso en la temporalidad.

Cuatro novelas conforman, hasta el momento, el mejor aporte que esta generación ha hecho a la historia literaria chilena. Son ellas: *Para subir al cielo* (1958) de Enrique Lafourcade, *Daniel y los leones dorados* (1956) de José Manuel Vergara, *El Cepo* (1958) de Jaime Laso y *Coronación* (1957) de José Donoso. Cada una, a su modo, plantea problemas ajenos a toda tradición literaria chilena, ahondando en una problemática de orden humano.

Así, en *Para subir al cielo*, Lafourcade nos entrega en la figura de su protagonista, Lucanor Cisneros, una interrogante de vivísimo contenido existencial: "¿No hay creación en la existencia? ¿Cada día ha de ser igual, cada experiencia la misma? El hombre es como una victrola de cuerda. Con una quebradura. Es el sonido de la quebradura, de la grieta, lo que marca su tiempo mortal". Quiere Cisneros salir de esta situación y lo intenta mediante el amor. La visión que de él conserva el lector—subiendo cansadoramente los cerros de Valparaíso de espalda al mar; símbolo de esperanza—es la imagen del derrotado.

José Manuel Vergara construye su *Daniel y los leones dorados* en torno a un mito bíblico. La comprensión de los símbolos utilizados por el autor en la estructuración de su novela son esenciales para captar la esencia de su contenido. Los dos protagonistas, Robert Curtis y Helen Palmer, buscan una explicación, a su manera, de la existencia. Es el choque de dos mundos y de dos seres. Y la obra no es nada más que eso: la entrega desgarrada de dos existencias. El hijo, tercer personaje, cuya figura se encuentra presente a través de toda la narración, significa, para ambos, la revelación de la verdad.

Jaime Laso, en *El cepo*, se adentra en la monotonía existencial de un oficinista, Juan Garín. Este representa una vida áspera y sin perspectivas: la rutina, por un lado, y el dolor—ante la imposibilidad de escapar del "cepo" que es en el fondo la existencia—agobian su espíritu. El protagonista es un caso, es la encarnación de un problema, y como tal, su figura escapa al localismo mantenido por tanto tiempo en la novelística chilena.

José Donoso es autor de *Coronación*, considerada por muchos como la novela clave del grupo. En ella asistimos a la entrega de la vida interior de Andrés Abalos, aristócrata que a los 54 años sufre una crisis espiritual que lo lleva a la locura. La crisis es provocada por el convencimiento de haber llevado una vida inútil, sin significación. La ha llenado siempre con cosas exteriores que, en el fondo, sólo le han dejado profunda decepción. Examina su vida sentimental y la encuentra vacía, nadie ha dejado rastros en ella. Es un solitario y siente la angustia de la incomunicación. Una puerta de escape se presenta en su vida encarnada en una empleada de dieciséis años, Estela. Pero de nuevo lo remece el fracaso. La atmósfera novelesca de *Coronación* es deprimente y angustiosa.

Ahora bien, si comparamos las líneas generadoras de esta promoción estética con las anteriores, podemos darnos cuenta de las profundas diferencias que las separan. Baste sólo enunciar nuestros nombres más representativos: Alberto Blest

Gana, Baldomero Lillo, Mariano Latorre, Alberto Romero, Nicomedes Guzmán... Las fórmulas propuestas por éstos no son válidas para los del 50. Personajes, motivos, estructuras, técnicas novelescas... son distintos. Son, simplemente, otras voces.

Recordamos esto porque hemos leído un ensayo de Jaime Peralta que publicó el Instituto Iberoamericano de Gotemburgo y que lleva por título *Cuentistas chilenos de la Generación de 1950*. El autor pretende dar una visión de los elementos genéticos que conforman la generación antedicha. Circunscribe su ensayo sólo al cuento y, más aún, sólo algunos cuentistas tienen cabida en su aproximación. Los cuentistas que selecciona Peralta son Claudio Giaconi, Mario Espinosa, Guillermo Blanco, Jorge Edwards y José Donoso.

El autor informa sobre producciones y actividades de los cuentistas estudiados, pero lamentablemente, falta el enjuiciamiento estético y estructuración, y, al final, no queda claro cuál es su posición y cuáles fueron las líneas que le sirvieron en su investigación.

Vemos que también se le deslizan una serie de errores que no pueden dejar de mencionarse. Niega, por ejemplo, el influjo que las tendencias europeas tienen en nuestros países, desconociendo lo que podríamos llamar una "constante" en América. Además de éste y otros errores generales, falla en la interpretación ideológica de la generación sometida a juicio, por no decir que tal interpretación no existe.

Por otro lado, notamos la no mención de un cuentista de valor de esta generación. Nos referimos a Jaime Laso y a *La desaparición de John di Cassi* publicado en 1961, cuyos cuentos no pueden ser dejados de lado si se pretende enjuiciar seriamente el tema.

La Generación de 1950 —discutida y negada por muchos— ha desarrollado una labor de interés en el plano literario chileno y la presente obra de Jaime Peralta, lamentablemente, la desconoce.

University of Utah.

EDUARDO GODOY GALLARDO

DARÍO ACHURY VALENZUELA, *Análisis crítico de los Afectos Espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*. Texto restablecido, introducción y comentarios del autor. (Bogotá: Imprenta Nacional. Ministerio de Educación Nacional, Biblioteca de Cultura Colombiana, 1962).

Darío Achury Valenzuela nos presenta en este libro un cuidadoso estudio sobre la obra de la Madre Castillo, la celebrada monja de Tunja que, con Domínguez Camargo, es la figura más representativa de las letras coloniales en Colombia.

Las dos obras escritas por Sor Francisca Josefa y en las cuales se basa el estudio de Achury Valenzuela, son: *Su Vida* y *Afectos Espirituales*. El autor de este estudio hace gran hincapié en la estrecha relación que entre estas dos obras existe, afirmando que "el sentido de los *Afectos* no se explicaría sin el conocimiento de los sucesos, experiencias y episodios que se refieren en el libro de *Su*

*Vida*. Estos son en cierto modo, el soporte y como la estructura material de su biografía espiritual, referida en los *Afectos*" (p. 8).

Sobre esta base nuestro crítico frecuentemente coteja un sentimiento espiritual con un suceso de *Su Vida*; así busca su estrecha relación, halla la cronología de los *Afectos*, señala la evolución del estilo, los temas tratados y su valor literario; ve la influencia barroca en los trabajos que fueron escritos en su juventud, para luego apreciar un estilo personal y maduro en los *Afectos* escritos en sus últimos años, como producto de serias lecturas y de un acabado sentido de responsabilidad intelectual. Muy a menudo el autor prefiere la labor eurística que urge en la fuente de los mismos; entonces adopta una actitud contabilizadora de las citas bíblicas que tan frecuentemente aparecen y de los libros que sirvieron de inspiración o de modelo a la Madre Castillo.

Hace un comentario a cada uno de los cuarenta y cinco *Afectos*, profundo a veces y en ocasiones disperso. En estos comentarios busca el motivo del *Afecto*, su relación con un suceso de *Su Vida*, de la cual deduce la cronología del mismo; analiza con precisión el tema, su transición y desarrollo, enumerando los distintos elementos empleados (por ejemplo: objetos, símbolos, etc.) y la significación de ellos dentro del lenguaje místico; ve las distintas pausas; observa dónde el idioma adquiere un acento eclógico o épico o dramático, etc., en los que encuentra un predominio de elementos ya líricos, ya bélicos. Recalca el sistema de eslabonamiento empleado por la Monja mediante el uso de textos bíblicos, y en su afán, por cierto muy loable, de explicarlo todo, presenta un cuadro temático-tonal, en el que relaciona el tema del *Afecto* con su tono bucólico, épico, elegíaco, lírico o dramático. Avanza aún más y determina los instrumentos musicales correlativos, señalando el predominio de los oboes, flautas y arpas en los temas bucólicos; el de los cobres, tubas y tambores, en los épicos; el de las violas y violoncelos, en los elegíacos; una combinación de violoncelos, contrabajos, trompetas y trombones, en los dramáticos, y un predominio de violines en los líricos. Este cuadro temático-tonal lo hace en consideración al conocimiento que Sor Francisca tenía de la música y de los instrumentos musicales.

En su afán estadístico, logra contabilizar el número de citas sacadas de los diferentes libros del Antiguo y Nuevo Testamento, como también los libros de los cuales no aparecen referencias en la obra de la Madre Castillo.

Con respecto a la estructura gramatical de los *Afectos*, el autor observa el uso frecuente de las conjunciones que sirven de enlace a los distintos momentos dentro de los *Afectos*, el uso de ciertos solecismos, la traducción un tanto aventurada de citas bíblicas, la mala puntuación que lleva a la oscuridad del tema, etc.

Sobre el estilo, anota el número de antítesis, metáforas, símiles y otros recursos retóricos que la Monja usa; encuentra en algunos *Afectos* un estilo confuso, de frases deshilvanadas y escasos aciertos; critica la abundancia de citas de frases bíblicas porque dañan la unidad rítmica y temática.

En su comentario al *Afecto* 34, el cual propone como pieza de antología, ve "un ritmo de prosa clara, ondulante, armoniosa, que se va encadenando en períodos de largo aliento sin perder en ningún momento el vivo y ardoroso impulso inicial" (p. 301).

Un broche de oro pone al analizar en forma amplia y precisa cada uno de

los versos del *Afecto 45*, sobre todo al señalar las influencias de los místicos españoles en la obra poética de la Monja clarisa.

Esta somera exposición que hacemos bastará para sostener que Darío Achury Valenzuela se ha convertido ya en el más fecundo y fiel investigador de la obra literaria de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo y que su estudio constituye una indispensable base de referencia para quien en el futuro desee adentrarse más en la obra de la "mística de nuestras letras", como la ha llamado el reconocido crítico argentino Enrique Anderson Imbert.

*University of Pittsburgh*

PABLO GONZÁLEZ-RODAS

EDUARDO MALLEA, *Las travesías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, Vol. I, 1961; Vol. II, 1962.

Si el primer libro ensayístico de Mallea, *Historia de una pasión argentina* (1937), sirvió de instrumento para lanzar su obra novelesca, la presente obra es fruto sazonado de un autor que goza de rotundo éxito literario desde hace muchos años. En tanto que *Historia de una pasión argentina* descubrió a un joven Mallea en busca ingenua de una explicación de sus angustias y penas emocionales, *Las travesías* revela a un Mallea maduro que ya ha saboreado el mundo y discurre con criterio equilibrado sobre sus experiencias. Los dos volúmenes de *Las travesías* contienen una miscelánea de materia escrita por Mallea a través de los últimos siete u ocho años. Muchos son ensayos propiamente dichos, pero gran parte de la materia se puede clasificar como notas íntimas de una novelista, impresiones personales del mundo de un literato, narraciones de viaje, pensamientos interiores de un hombre que desea revelar lo más esencial de su ser. No menos importantes para conocer a Mallea son los aforismos, máximas y frases sentenciosas que se encuentran esparcidos por toda la obra y en particular en el capítulo final titulado "Ex hypothesi".

*Las travesías* carece de una estructura bien ordenada y de una cohesión temática, siendo más bien un gran kaleidoscopio heterogéneo del mundo malleano en todos sus aspectos. Inútil sería hacer aun el más breve resumen del nutrido contenido, pero incluye lo siguiente: pasajes de índole psicológica y filosófica que apuntan las incongruencias, paradojas y desavenencias de la vida; reminiscencias de la juventud de Mallea en torno a la figura adorada del padre y a la tranquilidad doméstica; comentarios sociales que hacen una disección del carácter argentino; contemplaciones y auto-análisis de su propia vida, hechas con la misma perspicacia que en sus novelas. A toda esta materia se añade un rico caudal de comentarios literarios sobre célebres autores extranjeros, en que Mallea nos patentiza las fuentes de su formación artística y sus gustos y preferencias actuales. Mallea nos recuerda a cada paso que se halla más a gusto en círculos de libros, de teatro y de arte, en fin, de la cultura que eleva y exalta su espíritu sensible y le hace eludir el mundo material y engañoso. Por sus referencias a las literaturas de Francia, Inglaterra, los Estados Unidos y Rusia, donde son innegables los juicios

certeros, parece que Mallea pretende agregar una dimensión más a su imagen en el mundo de las letras: la de un escritor cosmopolita que ha trascendido los límites culturales de su patria, sin dejar de apreciar lo netamente argentino. Ni descuida Mallea la difusión de su propia fama literaria, pues habla ufanamente de pláticas con insignes literatos, de traducciones de sus obras, de reseñas y comentarios orales sobre sus novelas y cuentos. Constantemente se refiere a su propia labor creadora, dándonos detalles informativos acerca de la génesis y elaboración de sus novelas, invención de argumentos y personajes, elección de títulos y otros aspectos de su arte que deben interesar a cuantos quieran comprenderle más a fondo.

Como muestras máximas de sus aciertos de ensayista artístico se destacan dos grupos de ensayos de naturaleza muy distinta. Un grupo recorre el itinerario que Mallea siguió durante una larga estadía en Europa y Asia. Bellas descripciones, entre otras, de París y de ciudades de la India, hechas con suma sensibilidad y destreza narrativa. El otro grupo nos proporciona la teoría malleana de la novela, que es, en efecto, una defensa y elucidación de su obra. Sin duda, no faltarán quienes, al leer *Las travesías*, queden más convencidos que nunca de la superioridad del Mallea ensayista sobre el Mallea novelista. No opino lo mismo. Son incontables sus dotes en el campo del ensayo, y *Las travesías* confirman una vez más estos valores. Pero cuando sus ideas y pensamientos brotan de las páginas del ensayo para formar el núcleo de obras de ficción, cuando los temas estáticos del ensayo se convierten en móviles de acción y materia de indagación psicológica de personajes novelescos, entonces encontramos a Mallea en la plenitud de sus facultades creadoras. El arte novelesco de Mallea muchas veces se nutre de sus esfuerzos ensayísticos, pero la primacía del autor sigue siendo el género de la novela. Todo esto lo afirmamos, no para escatimar el valor intrínseco de *Las travesías* ni para menospreciar su aporte a la ideología y credo estético de Mallea, sino para colocar esta obra dentro de su producción total y enjuiciarla con referencias a ella.

Syracuse University

MYRON I. LICHTBLAU

FRIDA WEBER DE KURLAT. *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*. (Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras [Monografías, Estudio de Literatura Española, 2], 1963).

Tres de los ocho capítulos de este interesante libro han sido publicados previamente en diversas revistas, y ahora aparecen ampliados y modificados.

Los ocho capítulos son: I. Las escenas cómicas: su estructura; II. Personajes cómicos: el pastor; III. El sayagués, lengua convencional del pastor; IV. Pullas, maldiciones, juramentos; V. El simple: sus variantes y recursos más característicos; VI. El teatro del siglo XVI y la novela picaresca; VII. Matices americanos. Empleo de nombres significativos; VIII. Personajes de tradición folklórica y tipos cómicos menores.

La autora observa que en las piezas de Eslava "lo cómico se estructura [...] desde el esquemático juego de preguntas y respuestas entre interlocutores de distinto nivel intelectual en el que se enlaza la comicidad a la explicación doctrinal, hasta el entremés tan independiente como un paso de Lope de Rueda" (p. 26). Es bien conocida la necesidad sicosomática de un interludio cómico en una obra teatral para dejar escapar el exceso de tensión creado en el auditorio, no sólo por la acción escénica, sino también, a veces, por la mera congregación de una multitud opresiva de seres humanos conscientes de sí mismos.

En el segundo capítulo la autora considera al pastor desde el punto de vista del manejo del material tradicional, recursos nuevos, y en qué consisten su interés y originalidad. La profesora Kurlat afirma que en Eslava no aparece el pastor típico que provenía de una tradición litúrgica y literaria. En cambio, en su lugar aparecen personajes emparentados con él: rústicos, villanos, labradores y aldeanos. En el teatro de Eslava el término *pastor* ya es peyorativo, mientras que *zagal* llega a ser prestigioso.

Aunque el pastor ha cedido su lugar al rústico en el teatro de Eslava, persiste el sayagués, el lenguaje convencional del pastor. Nos informa Frida Weber de Kurlat que en lo que atañe al sayagués, Eslava representa un estado intermedio entre el lenguaje rústico de Encina y Lucas Fernández, donde se ve un uso muy intenso, y el de Lope de Vega y Tirso de Molina y otros dramaturgos del Siglo de Oro, donde se ve la desintegración de esta habla. El sayagués de Eslava es muy empobrecido y decadente. La preferencia de Eslava por la *o* protónica en voces que hoy llevan *u*: *gradoar*, *estodiado*, *escochar*, es el mismo fenómeno que aparece en el lenguaje rústico del teatro de Tirso de Molina. Faltan en Eslava muchas de las palabras típicamente sayaguesas: *soncas*, *aballar*, *aosadas*, *quillotro*, etc. En efecto, el número de voces sayaguesas en Eslava parece ser insignificante.

Frida Weber de Kurlat no está de acuerdo con Juan Corominas, quien considera la palatalización de la *n* y *l* el rasgo quizás más típico del dialecto sayagués. Ella sostiene "que es más definidor de dicha modalidad estético-lingüística el cambio *l > r* en sílaba trabada" (p. 69). Ambos rasgos, en realidad, son característicos del sayagués de Lucas Fernández, del de Encina y, en menor grado, del lenguaje de las *Coplas de Mingo Revulgo*, de Gil Vicente, de Torres Naharro, de Herrera Gallinato y de Torres Villarroel.

Esta cualidad de la palatalización es muy escasa en otros autores; por otra parte, la del cambio *l > r* es notoria y se encuentra en todos los autores que pretenden representar algún dialecto rústico. Pero este cambio ocurre normalmente en grupo consonante inicial de sílaba donde el primer elemento es una licuante y el segundo la líquida *l*. Este rotacismo puede ocurrir en sílaba trabada, o en libre. En efecto, de los catorce ejemplos sacados de Eslava que Frida Weber de Kurlat ofrece como representativos de este fenómeno, sólo uno (*habrando*) demuestra la condición prescrita por ella, la de estar en sílaba trabada. Se agrega algo más a la confusión cuando ella dice que es frecuente el cambio *l > r* en "sílaba trabada con labial". Puesto que *sílaba trabada* es expresión que se aplica a una sílaba que acaba en consonante, y en este caso Frida Weber de Kurlat está refiriéndose al grupo inicial de sílaba, y no al final, encontramos la terminología lingüística algo inexacta.

Como explicación de la *i* en *juri a ños*, Frida Weber de Kurlat cita la teoría

de J. E. Gillet que sostiene que la *i* del verbo se explicaría como contaminación de otras formas verbales usadas en juramentos similares, tales como *pese a* (J. E. Gillet, *Propalladia*, III, p. 570, nota 239) que dio *pesia a*, o *pesia*.

Pero aquí se plantea un problema. Todos los ejemplos de *pesia* que Gillet cita para apoyar esta deducción son posteriores a los casos de *juri a*. Esto sólo sugiere que lo contrario de lo que él propone podría sostenerse con mayor derecho. Gillet anotó justamente que el cambio *pese a* > *pesia* no se había llevado a cabo en Torres Naharro. Además, previamente en Encina y Lucas Fernández también falta este cambio, pero ya era frecuente la forma *juri a*. De manera que todavía no tenemos explicación aceptable de la transformación *o* > *i* en el juramento.

En el capítulo IV "Pullas, maldiciones, juramentos", la autora define las pullas como "maldiciones de tipo elaborado, muy libres con gran predominio de la fantasía". Se usaban maldiciones referentes a enfermedades, entre éstas figura con mucha frecuencia el cáncer. La forma más frecuente del juramento es la que inicia con *juro a*. Eslava tiene algunos juramentos originales que se refieren al mar y a la topografía del Nuevo Mundo: *juro al mar salado... juro al volcán de Nicaragua* (p. 105).

La autora analiza y cataloga los diversos juramentos y encuentra que los que incluyen la palabra *Dios* son los más frecuentes. Los emplean tipos cómicos, un hecho que va en consonancia con tales caracteres.

En el capítulo V nos enteramos de que el tipo cómico más corriente en Eslava es el villano que sirve de simple o bobo. Su comicidad se despliega en juegos de preguntas ingenuas y respuestas en las que ostenta su ignorancia.

Frida Weber de Kurlat analiza como recursos cómicos ciertos pasajes que tratan de la glotonería, y advierte que la glotonería es una de las características más difundidas en el teatro del siglo XVI como caracterización del bobo. La consideración de la relación entre el teatro del siglo XVI y la novela picaresca constituye el capítulo VI. La profesora Kurlat sostiene que el simple del teatro del siglo XVI evoluciona al pícaro de la novela. En su opinión, el anti-héroe de la picaresca es la culminación de la anti-genealogía, recurso satírico nacido en el teatro del siglo XVI. (Al mismo tiempo ella concede que el simple se transforma también en el gracioso). Para reforzar la semejanza entre el pastor y el pícaro nuestra autora menciona la afición a la bebida y al juego, aunque nosotros no consideramos la primera característica propia del pastor. Bien que haya desarrollo paralelo entre el gracioso y el pícaro, no nos parecen convincentes las conclusiones que entroncan al pícaro con el pastor. Claro está que el pícaro, como el pastor, tiene sus propios antecedentes. De una parte, el tipo picaresco ya aparece en los libros de *exenplos*, y por otra, el pastor, en las representaciones del drama religioso.

Eslava adapta aspectos de la vida del Nuevo Mundo a sus obras. Frida Weber de Kurlat apunta estos matices americanos en el capítulo VII. Varios de los dramas de Eslava fueron representados para conmemorar sucesos excepcionales para los habitantes de este hemisferio, como por ejemplo, la llegada a la Nueva España de un virrey. El reflejo de lo americano se manifiesta asimismo en los topónimos mencionados más o menos arbitrariamente, y en la sátira de "los hijos de conquistadores".

En este capítulo encontramos también una discusión del uso de nombres en relación con la tipificación del personaje, con sus condiciones sociales, mate-



riales o morales. La autora interpreta y traza los nombres significativos empleados por Eslava.

El último capítulo se dedica al examen de personajes de tradición folklórica y tipos cómicos menores, entre los cuales se introducen el diablo, el marido y mujer que riñen constantemente, el rufián, el soldado fanfarrón, el vizcaíno y el turco.

A pesar de que Frida Weber de Kurlat no presenta sistemáticamente conclusiones en cada capítulo, pone algunas al final del libro. Lo esencial de éstas es lo siguiente: "No hay en Eslava creación de tipos cómicos nuevos, pero sí afinación y adaptación de elementos preexistentes y preocupación por conservar ese material cómico subordinado a los elementos doctrinales" (p. 237). En realidad, cuando aparece Eslava en la escena en 1580 el tipo de teatro iniciado por Encina ya había sido suplantado por Lope de Vega con su nueva técnica, pero el teatro primitivo perduraba todavía en lugares alejados de la península, como lo patentiza Eslava.

De todo esto es evidente que la profesora Kurlat incluye mucho más en su libro de lo que nos manifiesta su título. Además de sus doctos estudios e interpretaciones del teatro de Eslava y su relación con la literatura española en general la autora hace frecuentes referencias a investigaciones anteriores en sus extensas y amplísimas notas, que son el resultado de estudios comenzados en 1939. Aparte la introducción y la conclusión, el cuerpo de la obra casi no tiene página sin nota de documentación. Hay alguna página que no tiene más que parte de una nota extensísima. Aunque bien se entiende que todo investigador tiene que conocer el trabajo llevado a cabo de antemano en su campo, no obstante, la copiosidad de las notas en esta obra es imponente. Se pueden apreciar la paciencia y el arduo trabajo con que se arreglaron y verificaron. El trabajo hace patente lo cuidadosa que es la autora en cuanto a sus investigaciones. Su conocimiento del teatro primitivo español es intachable, y es digno testimonio de su preparación como discípula de Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Joseph E. Gillet, a cuya memoria dedica su obra.

Las catorce páginas de su utilísima bibliografía acrecientan el valor del libro. Sólo notamos una inadvertencia: la omisión de la obra fundamental de la doctísima Carolina Michaëlis de Vasconcelos: *Notas vicentinas*, nueva edición de la revista *Occidente* (Lisboa, 1949). Ella figura entre los primeros eruditos del siglo XIX que reconocieron la influencia temprana de Lucas Fernández en el drama de Gil Vicente.

Como en casi todo libro y obra humana, también en éste que reseñamos, damos con algunas imperfecciones. Se nota una docena de erratas tipográficas, además de las pocas afirmaciones imprecisas que ya mencionamos.

Total: la contribución de este libro al estudio del teatro primitivo en lengua española en ambos lados del mar es notable, y servirá de referencia fructuosa para el investigador de este aspecto de la literatura española. En su estudio la autora abarca todo el teatro primitivo y diversos géneros literarios. No se limita sólo a lo cómico en Eslava y, por lo tanto, el libro tiene mayor importancia de la que señala su título.

OFELIA KOVACCI, *La pampa a través de la obra de Ricardo Güiraldes*. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961).

Con el presente trabajo de Ofelia Kovacci, la crítica de la obra de Güiraldes se interna por planos no frecuentados hasta ahora, al menos en la forma categórica que puede apreciarse en este ensayo. Si bien no es desconocida del todo la interpretación del fenómeno gauchesco como expresión de un sentido metafísico de la vida humana, inscrito en una realidad contingente determinada, lo es en cambio la proyección de la crítica literaria en estos niveles, dentro del ámbito rioplatense.

La perspectiva de la autora, al enfrentar la obra de Güiraldes, es filosófica y literaria, al mismo tiempo, en la medida en que trata de llegar al mundo espiritual de Güiraldes a través de sus textos. Acaso pueda inferirse de la lectura cierta deuda con el método de Husserl, en cuanto se prescinde de presupuestos y juicios anteriores y se toma una obra singular—en este caso la de Güiraldes—, para llegar a conclusiones más generales sobre el mundo gauchesco.

El riesgo final en trabajos que trascienden lo meramente literario en búsqueda de verdades filosóficas, suele ser la hibridez de los resultados. El siglo XIX dio en su momento varios ejemplos lamentables de esta peregrina mezcla disciplinaria. Este peligro ha sido sorteado con sagaz criterio por la autora, que en todo momento ha postulado conclusiones literarias, aunque su método haya tenido bases más amplias. Este es un ensayo sobre el artista Ricardo Güiraldes y su obra, su mundo físico y humano circundante, su mundo espiritual y metafísico. Quizás por esto sorprenda un poco la restricción del título del volumen.

Se aclara, un poco más contundentemente que lo habitual, el proceso psicológico de la creación del novelista, en relación con los factores mencionados y su preocupación estético-filosófica, y lo que es más, se prueba que el autor de *Don Segundo Sombra* trasciende la antigua línea de *narradores* de gestas gauchescas, para ingresar en un panorama más universal de la vida humana. En menos palabras, Ofelia Kovacci ha ampliado la perspectiva de lo gauchesco güiraldiano con un contorno de vislumbres.

University of Southern California

CARLOS A. LOPRETE

MANUEL BLANCO-GONZÁLEZ: *Jorge Luis Borges. Anotaciones sobre el tiempo en su obra*. (México: Ediciones De Andrea, 1963).

Este trabajo del profesor Blanco-González se anuncia como obra polémica, y en tal carácter, es bienvenido a la larga bibliografía sobre Borges, en la que se oye más el panegírico que la crítica. Sin embargo, algunas de las observaciones que dirigen la investigación de nuestro autor han sido hechas anteriormente por colegas y contemporáneos del propio Borges, y más frecuentemente, por algunos miembros de la más joven generación, cuyo juicio sintetiza Adolfo Prieto en su libro *Borges y la nueva generación* (Buenos Aires, 1954, p. 86),—citado por Blanco González— con las siguientes palabras:

... Un arte y una literatura sin contenido, un artista y un escritor que no tienen qué decir aunque estén exquisitamente dotados para la expresión, aparecen en el seno de los países archisaturados de cultura, vacíos de sustancia vital, decrépitos. Es de obligación repetir los nombres de Alejandría y Bizancio. Tildar un arte de bizantinismo, es la mayor imputación que un arte pleno de vida arrostra al viejo...

Esta censura está dirigida especialmente al grupo Martín Fierro, al que Borges perteneció, y evoca el tono de otras acusaciones hechas entre los años 1924-26 por los escritores del grupo Boedo, cuyas perspectivas literarias y circunstancia vital—como las de Prieto y los jóvenes de hoy—difierían totalmente de las de Borges, quien por su parte, en 1926, también se dedicaba a la tarea iconoclasta de minar pedestales intelectuales ya establecidos. Tal función—y la del profesor Blanco-González es de naturaleza similar—es de indudable valor e indispensable para provocar reevaluaciones literarias, para ajustar la labor del joven escritor a las nuevas circunstancias—si así lo desea—y para enfocar la casi total obra de un autor ya definido, desde una perspectiva llana, en lo posible, de influjos circunstanciales.

El libro que nos ocupa es un estudio del tiempo en la obra de Borges. Pero no se trata de un estudio de temas, sino de una investigación de la naturaleza de lo temporal, y en especial, de la ausencia del elemento humano en la temática borgiana, a juzgar por las siguientes conclusiones:

Si el *tiempo*, así, en abstracto, es tan importante en la obra de Borges, lo es, en cierta medida, por la carencia de otros temas más concretos. A veces, y creo que éste es el caso, las *ausencias* son casi más significativas que las *presencias*. Anotaré algunas de aquéllas: *el tema religioso, el amoroso, ya sentimental, ya sexual, el social*, y, me atrevería a exagerar un poco, hasta *el humano*... (p. 103; subrayado del autor).

Este es, para mí el agnosticismo de Borges, divino y humano. Y este agnosticismo es casi sinónimo de abulia, de esas actitudes asombrosamente despectivas que confunden con inteligencia, de esa falta de pasión y consecuente frialdad que se manifiestan en cada una de sus páginas. (p. 104).

El autor llega a estas conclusiones después de una prolija introducción en la cual resume las principales preocupaciones temporales y las teorías que dominan el pensamiento del siglo XX, en especial aquéllas que resultan de los nuevos descubrimientos científicos, y cita abundantemente a Whitehead, Edington, B. Russell y Bergson. Luego procede a analizar las narraciones de Borges en las cuales aparece el tiempo como tema central, ya sea de tipo ensayo o ficción, o como urdimbre narrativa, y comenta también algunos relatos en los cuales la preocupación temporal es una mera tangente. El autor busca y encuentra en la obra estudiada una preocupación simplemente bibliográfica, no humana. Ve en Borges sólo un afán de presentar citas, curiosidades, un exotismo intelectual exacerbado que se complace en confundir y acongojar al lector con teorías más o menos arcanas, en vez de confrontarnos con hombres angustiados o resig-

nados ante el fluir temporal. Desde *esa* ladera, la tesis del profesor Blanco-González es irrefutable. Borges nos propone teorías posibles, las rebate, las lleva al límite del absurdo, las modifica o contradice, y a menudo nos las vuelve a servir en nuevo traje provisto por su imaginación inagotable. Esto es innegable, y el profesor Blanco-González se lo reprocha—como Prieto y algunos de su generación—considerándolo una deshumanización. Desde *ese* punto de vista, el estudio que nos ocupa es exacto; pero se basa en la concepción de lo humano como excluyente de lo intelectual. Borges sin duda peca de exceso en el sentido opuesto, pues de lo humano le interesa casi obsesivamente el mundo ideal. Creemos, sin embargo, que aunque fraccionario, su mundo es auténtico, y que si nos abruma con citas y teorías exóticas de tiempos circulares, bifurcados, paralelos, recurrentes, simultáneos y convergentes; todas son 'aspectos'—palabra predilecta de Borges—de una preocupación humana muy angustiosa: rescatar nuestra existencia del tiempo y explicarnos un cosmos—que como percibe Ana María Barrenechea en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México, 1957)—permanece, en última instancia, incognoscible e indiferente a los esfuerzos del hombre. Desde *esta* ladera, consideramos que la obra de Borges, no está exenta de humanidad, y podríamos mencionar algunos otros ejemplos al azar: la tan humana derrota e impotencia que invade a Otálora en "El Muerto", cuando se descubre un mero juguete en manos de un caudillo-dios... El júbilo con que el personaje central de "El Inmortal" encuentra al bárbaro troglodita, compañía semi-humana al fin, después de su inútil visita a la ciudad de los inmortales, la paz con que el mismo personaje duerme después de haber sentido en la agudeza de una espina, su ansiado retorno a la mortalidad, etc. Pensamos que existe en Borges un interés profundo por las ideas de los hombres, por las teorías que inventan y las enciclopedias que escriben—de allí las copiosas notas bibliográficas—en su vano esfuerzo por elucidar los grandes misterios que los acosan.

El trabajo del profesor Blanco-González es casi un juicio sobre Borges, en el cual se condena al escritor por no ser autor comprometido. El juez reconoce, debemos anotar, la imposibilidad de ser imparcial, y hasta en el estilo de su obra evidencia sus propios compromisos intelectuales (pp. 104-105-59). Si bien esto reduce la objetividad crítica del autor, ajustándonos a sus reglas, lo hace mucho más humano.

MARTA-MORELLO-FROSCH

*The Ohio State University*

MANUEL MARTÍ, *Canto, Danza y Música Precortesianos*. Prólogo de Alfredo Barrera Vásquez. (México: Fondo de Cultura Económica, 1961).

Este libro debe ser considerado como una contribución de primer rango al estudio del canto, la danza y la música precortesianos, sobre lo que se ha publicado tan poco. Puede asegurarse como el primer trabajo detallado y de gran envergadura que se ha escrito sobre este olvidado tema. Su autor exhibe una

inusitada competencia profesional en el tratamiento de datos históricos, arqueológicos y etnográficos. Al mismo tiempo constituye una grata sorpresa el gran conocimiento que un músico profesional tiene de las fuentes históricas y pitcográficas de las culturas mesoamericanas prehispánicas. Basándose en códices y pinturas murales, instrumentos musicales y estatuaria, representaciones en pinturas y cerámicas, relaciones de los cronistas españoles (especialmente Sahagún, Landa, Motolinía, Torquemada, Durán, etc.) del siglo XVI y, hasta cierto punto, en las supervivencias que se hallan entre los indígenas mesoamericanos contemporáneos, el señor Martí presenta al lector un cuadro general de las formas, funciones, atributos y otros aspectos del canto, danza y música en Mesoamérica, en algunos casos con la profundidad de más de un horizonte arqueológico. En la elaboración de los datos de su libro el señor Martí nos presenta, con la más o menos clásica división del área cultural mesoamericana, tres regiones claramente distinguibles: a) la órbita de influencia Maya, que incluye aproximadamente la región de la familia lingüística Maya-Quiché y parte de la familia Zoqueana a lo largo del istmo de Tehuantepec (Guatemala, los estados mexicanos de Yucatán, Chiapas, Tabasco, Campeche y el territorio de Quintana Roo); b) la órbita intermedia de influencia Mixteco-Zapoteca, que incluye aproximadamente las familias lingüísticas Mixteca, Zapoteca y Popoloca (estado de Oaxaca y la parte sur de los estados de Puebla y Guerrero); y c) la órbita de influencia Nahuatl, que incluye el sub-grupo lingüístico Náhuatl y las familias Tarasca, Otomiana, Totonaca y varias otras, comprendiendo la mayor parte de Mesoamérica (estados de Veracruz, Puebla, Tlaxcala, México, Morelos, Hidalgo, Guerrero, Michoacán, Jalisco, etc.). Esta manera de presentar los datos me parece muy acertada, e indican que el señor Martí no sólo aspira a una descripción de las formas y funciones del canto, danza y música mesoamericana, sino también a darnos su distribución y su lugar dentro de la estructura general de las diferentes sub-culturas de las cuales son parte.

Los temas principales tratados en esta obra son los siguientes: la música y las representaciones teatrales y ceremoniales; atavíos, adornos e indumentaria en las danzas; las diferentes formas musicales cantadas; la música instrumental e instrumentos musicales; música, danza y canto en la vida ceremonial y ritual, etc., donde su autor despliega un gran dominio en el uso de las fuentes escritas y pictóricas. Otros temas como el origen de la música y las expresiones simbólicas y mágico-religiosas a través de la danza y el canto, son acaso demasiado interpretativos, y quizás debieron haberse dejado fuera del libro. Finalmente, creo que el señor Martí podría haber extendido considerablemente el capítulo sobre supervivencia de danzas y habernos presentado un cuadro mucho más completo de la situación contemporánea, dada la relativa abundancia de materiales etnográficos.

Mis únicas objeciones de importancia a este volumen van dirigidas a sus primeras 46 páginas, donde su autor introduce el tema del libro y presenta un bosquejo de la historia cultural de las órbitas Maya y Nahuatl. En estas páginas el lector encontrará varios errores sustantivos y de interpretación, tales como que Tenochtitlán, a la llegada de los españoles tenía una población de 750,000 habitantes (p. 30); ningún arqueólogo que conozco calcula la población de esta ciudad en más de 300,000. Creo que el señor Martí se refiere a la población

total del valle de México. Otro tema controvertido es la aserción categórica de que "La religión, la astronomía y la música, formaban la trilogía sustancial de la vida del hombre precortesiano." (p. 16). Al mismo tiempo, me imagino la sorpresa de algunos lectores, especialmente antropólogos, al leer que "No cabe duda de que la pasión de la mujer indígena, en contraste con la frialdad convencional y sentido práctico de la mujer española, contribuyó en buena parte al mestizaje." (p. 16). Pero estos deslices, que bien se comprenden por no ser el señor Martí ni antropólogo ni arqueólogo, en nada disminuyen el valor de este excelente libro.

HUGO G. NUTINI

*University of Pittsburgh*

DONALD MCGRADY, *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Published by the Institute of Latin American Studies. The University of Texas, Austin. (Bogotá: Editorial Kelly, 1962).

Esta monografía, cuya preparación fue posible gracias a una beca otorgada al autor por la Organización de Estados Americanos, clasifica y estudia un subgénero novelístico carente en la literatura colombiana de obras y autores de primera magnitud. Siguiendo de cerca la clasificación, en cuanto asunto, que para este tipo de novela ha dado Enrique Anderson Imbert, el profesor McGrady establece la suya, la cual viene precedida de un capítulo introductorio: "Legitimidad, historia y teoría de la novela histórica" (pp. 7-27) y consta de las siguientes divisiones: "Novelas de asunto no americano" (pp. 29-59); "Novelas indianistas y de la conquista" (pp. 61-107); "Novelas de la sociedad colonial: siglos xvi, xvii y xviii" (pp. 169-153); "Novelas de la época de la independencia" (pp. 155-173); "Resumen" (pp. 175-176). El estudio se complementa con un apéndice sobre la novela no histórica y una lista de obras importantes citadas.

La selección de las novelas analizadas en la monografía: veintinueve en total, de las cuales sólo cuatro son de asunto no americano, obedece a un criterio estricto de acuerdo con el cual se fija la extensión de la novela histórica en un mínimo de treinta mil palabras y se estipula que lo histórico debe alcanzar por lo menos resonancia nacional y tener lugar en una época anterior a la del autor. Requiere asimismo que no se encubran los nombres de los personajes históricos.

Sorprende un tanto la exclusión de *El Alférez Real* de nuestra lista de novelas históricas, exclusión que el profesor McGrady explica afirmando que el libro de Eustaquio Palacios no cumple plenamente el criterio de selección establecido por él, ni su personaje central, don Manuel de Caycedo, es recordado por un hecho histórico notable. Es el caso del personaje cuya memoria perdura por la fama de la novela. Resulta en esta forma degradada esta novelita la cual, hasta el presente, es considerada por la mayor parte de los críticos nacionales y extranjeros como una de las mejores obras de su género en Colombia.

En nuestra opinión, el criterio de selección del profesor McGrady—que él explica en un apéndice y no en el prefacio como era de esperarse—, es adecuado

ya que era de rigor separar las verdaderas novelas de las muchas narraciones históricas breves que caben más bien dentro del género del cuento o del relato costumbrista. Nos extraña, sin embargo, la voluntaria inclusión de *Gil Bayle* y *Los Hidalgos de Zamora*, de Soledad Acosta de Samper, en el grupo de "Novelas de la sociedad colonial: siglos XVI, XVII y XVIII". Como oportunamente lo anota el autor del estudio, no son de tema americano y no se refieren a la sociedad colonial sino a la segunda Edad Media y al Renacimiento español respectivamente. En *Gil Bayle*, cuya acción pasa a fines del siglo XIV, el anacronismo es más aparente pues cronológicamente se sale del marco histórico colonial del Nuevo Mundo. Si es verdad que Soledad Acosta de Samper, como afirma el profesor McGrady, tuvo en estas novelas la intención de presentar "las características morales de los españoles que vinieron a América" (p. 110), nos parece que por lo menos *Gil Bayle* está mal encasillado pues el conquistador español del siglo XVI fue un hombre del Renacimiento. Esta clasificación podría asimismo llegar a implicar equivalencias mal definidas entre lo medieval español y nuestro espíritu colonial de raigambre renacentista.

Hubiera sido oportuno que el autor de este estudio delimitara, para la clasificación de las novelas, la época que él llama de la independencia, ya que en su mayoría las obras que analiza en dicha sección se refieren a hechos anteriores al período 1810-1819, que es el de independencia propiamente dicho. Las novelas sobre Galán y la insurrección de los comuneros, por ejemplo, de Constancio Franco y Soledad Acosta de Samper, giran en torno al levantamiento popular de 1781, o sea cuarenta años antes de la fecha de la independencia nacional.

Los esfuerzos del profesor McGrady por estudiar sistemáticamente nuestra novela histórica—en muchos aspectos dignos de encomio—se malogran en parte por los numerosos errores tipográficos que afean esta edición y por algunos descuidos y asperezas de estilo que se hubieran podido enmendar con una revisión más cuidadosa del manuscrito. La obra, por lo demás, está escrita en un lenguaje moldeado por la sintaxis inglesa que nos hace pensar que su autor la escribió primero en inglés y luego la tradujo al español. La bibliografía selecta es bastante limitada y no abre nuevas perspectivas. En síntesis podríamos decir que el valor del estudio del profesor McGrady—importante a pesar de las fallas anotadas—reside esencialmente en la clasificación sistemática que establece de obras difíciles de encasillar dentro de un marco literario fijo, en el resumen y análisis de algunas novelas muy poco conocidas por los críticos de la literatura, y en el esfuerzo primerizo por adentrarse en un campo casi virgen de las letras colombianas.

HÉCTOR H. ORJUELA

*University of Southern California*

HOMERO ARCE, *Los íntimos metales* (Cadernos Brasileiros, serie poesía. Santiago de Chile, 1963).

El obstinado silencio mantenido por Homero Arce en torno a su obra, de la cual siempre supieron algo sólo los más estrechos amigos, ha venido a rom-

perse ahora con la publicación de *Los íntimos metales*. En un pequeño libro, de pocas páginas, ilustrado con unos grabados elementales de Pablo Neruda, reúne el poeta trece sonetos, doce de ellos traducidos al portugués por Thiago de Mello. Tal es el libro en la exterioridad de su contenido y considerado como especie susceptible de ser descrita.

Pero la palabra *íntimo* que el autor ha puesto en el título, algo quiere decir. Homero Arce, trepado en la pina torre de marfil de su silencio, dejó pasar los veinte, los treinta, los cuarenta años de su edad sin querer dar luz a las composiciones que iba acendrando a compás que la vida le añadía experiencia, escepticismo, desasimiento de las cosas terrestres. Este libro, que pudo ser de anunciación, puede también llegar a ser el de la despedida, ya que tanto ha costado extraerlo de las gavetas personales de su autor.

Son íntimos los sonetos de Arce, porque en ellos intenta el poeta reflejar su complacencia ante los pequeños sucesos del vivir cotidiano, como una vieja casa que está cerca del Maule, como una ventana iluminada por el sol matinal, y como, en fin, los espectáculos de la Naturaleza donde solía detenerse la mirada del autor con el legítimo pasmo del artista, cuando en el papel desea fijar la esencia de la cosa, a sabiendas de que le es permitido sólo fijar lo aparente, lo externo. En "Árbol", por ejemplo, el poeta pide a este ser vegetal que le deje sacar a luz cuanto en él se encierra, como pudo el árbol en su hora, que

desde el fondo de su oscuro sueño  
sacó el oro terrestre hacia la altura.

Estos sonetos se ven, entonces, inspirados en una actitud poética algo diferente de la que hoy la moda obliga a llevar, y no faltará quien los tache de excesivamente clásicos en su entonación, o de tímidos. Los poetas de nuestros días quieren ser menos tímidos, y en sus obras suelen hallarse algunas impudicias menores que suenan ya a precepto de escuela. Y es que Homero Arce no parece que haya de satisfacerse con ser poeta de nuestros días sino de siempre, y merced a su libro, aunque sobradamente reducido para nuestro gusto, se incorpora en el grupo de los poetas chilenos más dignos de atención y de estudio, junto al clásico Vicuña Cifuentes, junto al inquieto y versátil Pedro Prado, si bien no ande lejos de Pablo Neruda y casi toque los codos de Juvencio Valle. No importa en él la edad, sino la estructura íntima de sus sonetos, en cuanto son la revelación de una vida, vida que ya dijimos había sido callada y quieta a voluntad.

Dentro de la poesía de Homero Arce no hay anécdota, en el sentido trivial de la palabra, pero sí delicadas confesiones. Véase un buen ejemplo, el soneto ya recordado "La vieja casa":

Cerca del ancho Maule está la casa,  
el hogar solariego del pasado.  
De su antiguo esplendor quedó esta brasa  
que aún mantiene su fuego enamorado.

Como el mar tiene el viento que lo abraza  
y le cubre de espumas el costado,



aquí el amor iluminó sin tasa  
un solar de magnolias coronado.

La luna aquí vagó en sus corredores,  
y un tibio sol erró por el papayo  
dejándole amarillos resplandores.

Una vida nació desde otra vida,  
y en la heredad besada por el rayo  
sigue cantando el tiempo, sin medida.

Insistimos: esto no es anécdota, pero la melancolía sosegada, prudente, embebida en toda la composición, la que al soneto confiere un tono de remembranza sin retórica, procede de un hecho anecdótico fácil de percibir. El poeta nació en aquella casa, o allí vivió su infancia, o allí vivieron los suyos, presentes en el "antiguo esplendor" y en aquella sentencia "Una vida nació desde otra vida", donde el poema alcanza su culminación como entidad sensible llamada a remover en sus lectores el más secreto recinto de la emoción.

Decíamos también, hace unos instantes, que en el libro de Arce no hay impudicias; todo lo contrario: el estilo es casto de principio a fin, y el poeta parece haberse impuesto la norma de cribar las experiencias, para dejar ascender al verso sólo las de alta tensión espiritual. Si ha preferido el silencio durante varios lustros, dejando pasar a su lado a los bulliciosos, a los imprudentes, a los frenéticos, a los que hacen posturas y ademanes grotescos para llamar la atención a los distraídos, ¡qué mucho que se imponga la más severa autocrítica a condición de escribir sólo de lo permanente!

Una vez más debemos celebrar la feliz alianza que el poeta hace de su amor a la esencia de las cosas, con lo anecdótico, dando a este último ingrediente una porción muy escueta del conjunto. Así vemos en esta "Ventana":

¡Oh, balcón con palomas y con flores,  
aquí penetra el sol cada mañana  
y despierta con besos tricolores  
el dormido jardín de la ventana!

Los claveles despiden resplandores  
del rubí con que el sol los engalana,  
las rosas improvisan sus colores  
con desnuda frescura de manzana;

y luego el mediodía de oro viejo  
y la noche de negra vestidura  
asomando su rostro en el espejo.

Y tú apareces, dulce bienvenida,  
y en el dibujo de tu boca pura  
sonríe la amapola de la vida.

A este poeta cauto, que mantiene tan amena correspondencia con la Naturaleza, no querríamos pedirle sino que venciendo su amor a la soledad y al silencio, accediera a comunicarnos sus demás composiciones. Ciertamente es que dejó pasar las oportunidades sin añadir al acervo de los libros publicados, los que él mismo pudo componer, y que éste de ahora, *Los íntimos metales*, si rompe la consigna del silencio no es para mostrarnos a un hombre afecto a la cruda luz de la publicidad. Todo lo contrario: sigue aferrado a sus viejas consignas. En las palabras de su prologuista, Jorge Sanhueza, hay sin embargo algunos indicios que pueden ser útiles. Dice Sanhueza que "Homero Arce, fino, elegante, maestro en la medida, príncipe de la amistad, es un hombre hecho a imagen y semejanza de su propia obra, y que la vieja lucha terminó para siempre". Esta *vieja lucha* aludida por Sanhueza es la de la poesía contra Arce, cuando ella pugnaba por romper la clausura donde la mantenía el poeta, clausura antinatural desde luego, porque todo poeta escribe para comunicarse, no para aislarse.

Bien. Ahora que terminó "la vieja lucha", nos queda auspiciar la publicación de otros poemas de este nuevo poeta, los cuales, según todo hace presumir, serán siempre muy antiguos. Le ha gustado trabajar en su retiro, ocultándose a las miradas de todos, y en consecuencia debemos suponer que sus obras inéditas reflejan experiencias de todas las edades de la vida. Este trayecto de la adolescencia a la madurez, de la infancia a la edad proveya, del tiempo risueño de las ilusiones hasta el helado atardecer de los desengaños, podría reflejarse a maravilla en un puñado de otros versos. ¿Vendrán?

Sea lo que fuere, saludemos *Los íntimos metales* como la entrada en fuego de un excelente poeta a quien debemos agradecer la revelación, aunque tardía, aunque breve.

RAÚL SILVA CASTRO

*El Mercurio, Santiago de Chile*